



FREUD, LECTOR DE SHAKESPEARE

Pedro Antonio García Obando

FREUD, LECTOR DE SHAKESPEARE

“La esencia del hombre es el deseo”
(Spinoza)

Resumen: En este ensayo se examinan ciertos conceptos que el psicoanálisis aplica a algunas de las tragedias de Shakespeare, en especial, a Macbeth, Rey Lear y Ricardo Tercero. En este sentido se intenta mostrar, como lo señaló Freud, que es posible ejemplificar trastornos de la conducta a partir de personajes de la ficción.

Palabras claves: psicoanálisis, tragedias, ficción, personajes, trastornos.

Abstract: In this text, I examine some concepts that psychoanalysis applies to some of Shakespeare's tragedies, especially to Macbeth, King Lear and Richard the Third. In this sense, it is tried to show, as it was indicated by Freud, that it is possible to exemplify some behavior upheavals with the actions of fiction characters.

Pedro Antonio García Obando^{1*}

1 * Magíster en Lingüística, Universidad de Antioquia, actualmente es profesor asociado de la Escuela de Filosofía de la Universidad Industrial de Santander.

FREUD, LECTOR DE SHAKESPEARE

INTRODUCCIÓN

Voy a hablarles de la forma como algunos personajes de la obra de Shakespeare (todas las referencias de las obras de Freud están tomadas de la edición de Amorrotu. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey, con la colaboración de Anna Freud) se vinculan con el deseo. La palabra deseo es para el psicoanálisis una palabra clave. De la manera específica como un ser humano se relacione con el deseo, depende su salud mental o su neurosis particular. Pero no nos interesa aquí el vínculo con el deseo de ciertos personajes del teatro por el vínculo mismo. Las preguntas que nos interesan son más bien las siguientes:

- ¿Cómo se vincula el deseo con la historia de tres de los personajes más sobresalientes de la obra de Shakespeare?
- ¿Por qué fueron tan importantes algunos personajes de las obras de Shakespeare para el psicoanálisis? Daré aquí tres razones de este interés de Freud por la literatura shakespeareana.
- ¿Qué nos significan, como lectores de la obra de Shakespeare y como seres humanos, las relaciones entre el psicoanálisis y la literatura? En esta parte ofreceré una versión sobre la manera como nuestros sentimientos se atemperan tras la lectura de los poetas y sobre el modo particular como la compasión allega a nosotros por el camino de la identificación con los personajes del teatro.
- ¿Qué conclusiones podemos sacar de la lectura del texto de Freud *El poeta y la fantasía* para una lectura de la literatura shakespeareana?

EL DESEO EN RICARDO TERCERO, LADY MACBETH Y LEAR

Comencemos con esta premisa que nació y dio sus frutos dentro del psicoanálisis: *los seres humanos nunca abandonan sus deseos*, a lo máximo, lo que podemos hacer con ellos es cambiarlos por otros, dirigirlos en otra dirección, pasar de unos a otros; en fin, como dice Freud, subrogarlos. Subsidiaria de esta premisa es la siguiente: *nadie abandona un placer después de haberlo saboreado una vez*. O esta otra: *el incumplimiento de un deseo es la causa de todas nuestras incomodidades con la realidad*. Dicho de otra manera, sólo quienes son plenamente felices no desean; es decir, todos deseamos. Las religiones han tomado en cuenta estas mismas consideraciones, pues aseguran que en una vida futura los hombres encontrarán la felicidad anhelada, es decir, el cumplimiento de sus deseos. Cuando las religiones anidan nuestra esperanza de felicidad en el más allá, no hacen otra cosa que admitir esta premisa: *podemos llegar a cambiar un deseo por otro, pero nunca seremos capaces de abandonarlos*. Hasta el deseo de muerte puede llegar a ser un gran deseo.

Sabido es también que una de las tareas de todo analista consiste, en múltiples ocasiones, en intentar posponer el cumplimiento del deseo que quiere alcanzar su analizado de modo inmediato. Si lo que quiere el enfermo es que sus deseos tengan resonancia directa e inmediata en la realidad, aquello que el psicoanalista educa no es otra cosa que la prórroga de ese mismo deseo. Afirma Freud:

El trabajo psicoanalítico se ve una y otra vez enfrentado a la tarea de instar al enfermo a que renuncie a una ganancia de placer fácil e inmediata. No es que deba renunciar al placer en general; quizá a ningún hombre pueda alentárselo a eso... No, el enfermo sólo debe renunciar a esas satisfacciones de las que infaltablemente se sigue un perjuicio, sólo debe aprender por un tiempo y aprender a trocar esa ganancia inmediata de placer por una más segura aunque pospuesta. Dicho en otras palabras: debe realizar, bajo la guía del médico, ese avance desde el principio del placer hasta el principio de realidad por el cual el hombre maduro se diferencia del niño (Vol. 14, p. 317-318).

Con este breve preámbulo, demos pues inicio al recorrido que señala, en tres personajes de las obras de Shakespeare, su vínculo particular con el deseo. Esos personajes son: Ricardo III, Lady Macbeth y Lear.

El deseo de Ricardo III es, en la obra que lleva este mismo nombre, el deseo de venganza. Más aún, lo vemos cumpliendo a cabalidad su deseo; lo vemos cumpliendo a cabalidad todas sus maldades contra los humanos allegados. Ricardo III no ha ido pues al psicoanalista a aprender a subrogar este deseo, el deseo de

vinganza. Más aún, podemos decir que el amor no ha entrado a Ricardo III por la vía del psicoanalista. Recordemos que Freud nos dice que el psicoanalista se sirve de algunos componentes del amor para redireccionar los deseos del paciente desde las fantasías a la realidad, pues “el hombre inacabado es movido, por el amor de quienes le son más próximos, a ahorrarse los castigos que devienen de la trasgresión” (Vol. 14, p. 318).

Freud encontró, en varios de sus pacientes, este carácter denominado por Ricardo III “Los excepcionales”. Por definición, podríamos decir que se llama excepcional todo aquel que, dadas las condiciones particulares de su vida, siente que debe tener prerrogativas o que debe tratarse con especial consideración por encima de los demás seres humanos que lo rodean. Como puede corroborarse por simple introspección, el carácter de los excepcionales es bastante frecuente incluso entre nosotros mismos.

Pero el caso de los enfermos por carácter de excepcionalidad se vuelve dramático cuando se les pide que renuncien a la ganancia que provocaría el cumplimiento inmediato de su deseo por otro deseo más duradero aunque alcanzable a largo plazo. Es aquí donde el excepcional se niega. Él piensa que ya ha sufrido lo suficiente como para seguir posponiendo el cumplimiento de sus deseos y, más aún, no siente que deba hacersele ningún reproche moral sobre los medios que aplica para conseguir la realización de esos mismos deseos. Los excepcionales dicen que han sufrido y se han privado bastante, que tienen derecho a que se los excuse de ulteriores requerimientos y que no se someten a ninguna necesidad desagradable pues ellos son excepciones y piensan seguir siéndolo. Un enfermo llegó Al punto de considerarse tan excepcional que decía estar convencido de que “una Providencia particular, que lo protegía de cualquier sacrificio doloroso, velaba por él”. (Vol 14, p. 318).

Las siguientes palabras de Ricardo III son un ejemplo de este carácter:

Yo, que no estoy para cortejar a un amoroso espejo
Yo, que con mi burda estampa carezco de amable majestad
Yo, deforme, inacabado, enviado antes de tiempo al mundo que respira
A medias terminado
Y tan ranqueante y tan falto de donaire
Que los perros me ladran cuando me paro ante ellos
Estoy resuelto a actuar como un villano (Acto II, Esc. 2)

En palabras de Freud la interpretación de este pasaje queda de la siguiente manera: “Me aburro en este tiempo de ocio y quiero divertirme. Pero ya que por mi deformidad no puedo entretenerme como amante, obraré como un malvado, intrigaré, asesinaré y haré cuanto me venga en gana” (Vol 14, p. 319).

La frase clave aquí es “no puedo entretenerme como amante”; es decir, no puedo componer mis deseos con arreglo al amor. Como veremos más adelante, este carácter se relaciona fuertemente con la melancolía, aunque, a diferencia de ésta, los malvados excepcionales pueden ejecutar su odio en objetos exteriores a él, lo que no pasa con el melancólico, quien está decidido, para su desgracia, a convertirse en objeto de su propio odio. Volveremos sobre el caso de Ricardo III no sin antes señalar que es muy frecuente encontrar esta invocación a la excepcionalidad del lado de lo femenino. Como afirma Freud, “la pretensión de las mujeres a ciertas prerrogativas y dispensas de tantas coerciones de la vida, descansa en el mismo fundamento. Como lo averiguamos por el trabajo psicoanalítico, las mujeres se consideran dañadas en la infancia, cercenadas de un pedazo y humilladas sin su culpa, y el encono de tantas hijas contra su madre tiene por raíz última el reproche de haberlas traído al mundo como mujeres y no como varones”. (Vol. 14 p. 318). Pasemos ahora a Lady Macbeth.

El vínculo de Lady Macbeth con el deseo es propio de los que fracasan al triunfar. Freud se sorprendió al encontrar esta especie particular de carácter, pues al parecer era contrario a una de las tesis del psicoanálisis, valga decir, la tesis según la cual los seres humanos enferman a causa del incumplimiento de sus deseos. ¿Por qué entonces algunos seres humanos enferman justo en el momento cuando se cumple un deseo hondamente arraigado y por mucho tiempo perseguido? El caso de Lady Macbeth es justamente ese y por eso Freud no dudó en llamar este carácter bajo el nombre “los que fracasan cuando triunfan”.

Cuando leemos *Macbeth* de William Shakespeare no dejamos de sorprendernos ante ese personaje que al principio de la obra se veía tan seguro de querer alcanzar el reino de Escocia. Las palabras de Lady Macbeth son de una fuerza estrepitosa:

¡Espíritus, venid! ¡Venid a mí,
Puesto que presidís los pensamientos de una muerte!
(...)
¡Qué se adense mi sangre!
¡Que se bloqueen todas las puertas al remordimiento!

Es decir: que nada me detenga, pues seré la reina de Escocia. “ ¡Siento ya el futuro de este instante!” Y más adelante Lady Macbeth dice a su ambicioso pero inseguro esposo:

¿Te asusta el que tus actos y tu valentía lleguen a ser
igual que tu deseo? ¿Quieres, acaso, poseer
lo que ornamento crees de la vida
y vivir ante ti como un cobarde
dejando que “quisiera” suceda “no me atrevo”
como hace el pobre ratón del refrán? (Acto I Esc. 7)

Qué diferentes suenan estas palabras a aquellas pronunciadas por Lady Macbeth cuando, despierta y con una vela en la mano, intenta lavar sus manos de la sangre que sólo ella percibe. Si hacemos el contraste, esa misma escena corresponde a aquella donde Macbeth ve una daga ensangrentada ante sí y teme como un niño ser el asesino del Rey que ha ido a visitarlo a su propia casa. ¿Qué ha pasado pues con Lady Macbeth entre los Actos I y V, si, después de presentarse como valiente y capaz de hacer impulsar a su amado esposo al más ruin y despiadado asesinato, aparece como diciendo que sufre porque su deseo ya se ha cumplido?

Freud fue testigo de algunos de estos casos en la clínica. Uno de ellos correspondía a la historia de un distinguido profesor a quien consumió la melancolía después de que se le confirmó que sería el sucesor del profesor para el que había trabajado como investigador. Apenas se le cumplió el sueño por tanto tiempo esperado, “empequeñeció sus méritos, se declaró indigno de desempeñar el cargo que se le confería y cayó en una melancolía que durante algunos años lo inhabilitó para cualquier actividad”. Otro caso fue el de una mujer a la que se le cumplió el deseo, por hartó tiempo arraigado en su corazón, de casarse con un artista que había despertado en ella los sentimientos de amor más grandes que se puedan concebir entre dos personas. Pero, tan pronto el artista quiso hacerla su esposa y compañera de toda la vida, la mujer cayó en un desánimo propio de una neurosis clínica. “Descuidó la casa cuya ama legítima estaba destinada a ser ahora, se sintió perseguida por los parientes que querían incorporarla a la familia, por celos absurdos bloqueó al hombre todo trato social, lo estorbó en su trabajo artístico y pronto contrajo una incurable enfermedad anímica” (Vol. 14, p. 318). ¿Qué ha pasado en estos casos, incluido el de Lady Macbeth? Veamos qué aprendemos del psicoanálisis para un examen de esta realidad literaria.

Una fantasía es inofensiva, o puede ser inofensiva, si no entra en disputa con nuestro yo ideal, el cual tiende a la conservación antes que a su propia destrucción y procura siempre fincarse en los ideales elaborados para sí mismo. Es decir: nuestras fantasías pueden llegar a ser inferiores a nuestro yo o a las fuerzas de nuestra propia pulsión a la conservación e inferiores incluso a nuestros propios ideales. Puede darse el caso, también, de que una fantasía esté tan reprimida que apenas si tomamos conciencia de su poder y, en tal sentido, no veríamos cuál es el peligro que corren los ideales superiores del yo. Como veremos más adelante, el caso de Macbeth es el típico de una fantasía que hace su aparición y enlaza el deseo en la cadena del tiempo. Pero si una fantasía quiere entrar con su fuerza a disputar el lugar secundario que el yo le ha asignado y en esa brega logra imponer su fuerza, pronto puede venir un estado en el cual llegamos a considerar, para nuestro disgusto no menos que para nuestra desgracia, que tal fantasía es irrealizable, a menos que estemos dispuestos a abrirle camino a la realización plena de nuestros deseos. El caso de quienes fracasan al triunfar no se separa mucho de esta génesis, aunque es el cambio del mundo real exterior el que ahora quiere llegar a imponerse hasta llegar a contrariar al yo. Así, entonces, llegamos

a decir que un deseo puede incrementar su poder desde el interior, valga decir desde nuestro inconciente, que es lo común; o desde el exterior como en el caso de quienes fracasan al triunfar. En fin, “son los poderes de la conciencia moral los que prohíben a esa persona extraer de ese feliz cambio objetivo el provecho largamente esperado”.

Examinado con detenimiento, *Macbeth* es la obra en la que se disputan las ganancias de uno y otro entre el yo y el deseo. Si nuestro *Macbeth* no apurara sus deseos de hacerse rey y si Lady *Macbeth* no se entregara a esta labor tan vivamente, lo que esperaríamos encontrar al final de la obra sería bastante insulso, valga decir, el cumplimiento a secas del designio de las brujas de que *Macbeth* sería coronado rey de Escocia. Pero, por una circunstancia particular, *Macbeth* y Lady *Macbeth* son llevados por sus fantasías a hacer cumplir los designios de las tres hermanas fatídicas. Valga aquí la ocasión para aprovechar el comentario de Wilson Knight en el sentido de que, independientemente de las brujas, *Macbeth* haría por sí sólo lo que ellas sólo le ayudaron a vaticinar. Es verdad que en los primeros actos vemos a un *Macbeth* dubitativo y pesaroso ante el ruin asesinato que va a cometer, mientras vemos en Lady *Macbeth* toda la disposición para el crimen y la burla de todo aquello que podríamos llamar miedo para cometerlo. Pero, al final, es *Macbeth* quien deja aflorar todas sus fantasías; quien conduce sus fantasmas hasta conseguir con más sangre su afianzamiento como Rey; y es en cambio Lady *Macbeth* a quien vemos desfallecer justo en el momento cuando el que el triunfo ya estaba seguro.

Pasemos, por último, a *Lear*, uno de los personajes más desgarradores de la obra de Shakespeare. Para empezar, digamos, parafraseando a Freud, que el amor es “una elección que sustituye a la necesidad. Y así –afirma– el (amor es el invento más humano realizado por el) hombre (para) superar la muerte. No puede imaginarse un mayor triunfo de la realización de deseos”.

Dicho de otro modo, llegamos al amor, el deseo de los deseos, por una lucha contra la muerte, contra el destino. Si *Lear* nos conmueve es justamente por eso: jamás una elección del objeto de amor fue más trágica que la suya. Acechado por la muerte, *Lear* aún quiere oír cuánto es amado. No quiere renunciar al amor de una mujer, y, en su búsqueda, lo único que logra es la muerte de su hija amada, Cordelia. Comparado con Lady *Macbeth* o incluso con Ricardo III, *Lear* no nos da tiempo de imaginarnos cómo habría sido el cumplimiento de su deseo amoroso. Sin más, estamos avocados a la tragedia de lo absurdo, o como diría Wilson Knight, la tragedia de lo grotesco. ¿Qué ha pasado aquí?

Freud encuentra, en un recorrido por algunas obras de la literatura universal, una constante en el tema que él dio en llamar “La elección de cofrecillo”. El inicio de la *Ilíada*, *Cenicienta*, *El mercader de Venecia* y, naturalmente, el *Rey Lear*, son un vivo ejemplo de esta situación: hay que hacer una elección del amor

entre tres posibilidades: en la *Iliada* la elegida es Afrodita; en *Cenicienta* la misma Cenicienta; en el *Mercader de Venecia* la elección recae en el plomo; y en *Rey Lear* es Cordelia quien de verdad ama a su padre. Lo que es constante aquí, a decir de Freud, es que, en todos estos casos, el amor está del lado del silencio: Afrodita, Cenicienta, Porcia y Cordelia, aman y callan. Pero el silencio es, en los sueños, al igual que los cofres y los estuches, un símbolo de la muerte.

La tercera de las hermanas debe ser, según nuestra interpretación –dice Freud–, la diosa de la muerte, la muerte misma, y resulta que en el juicio de Paris es la diosa del amor; en el *Mercader*, una mujer bellísima e inteligentísima, y en el *Rey Lear*, la única hija fiel. No parece posible imaginar una contradicción más completa. (Vol. 12, p. 307-317).

Así, pareciera que el amor y la muerte se conjuntan en algún momento. Y, para ser más exactos, lo que encuentra Freud es que los seres humanos llegamos a una gran sustitución, o si se prefiere, a la sustitución de las sustituciones. Pues sabiendo los hombres que estamos avocados indefectiblemente a la muerte, lo que hicimos con ella no fue otra cosa que transformarla en la diosa del amor. En palabras suyas,

El hombre tomó conciencia de la ley inmutable de la muerte. Pero algo debió rebelarse en él contra este sometimiento, pues el hombre sólo muy a disgusto renuncia a su situación excepcional. Ahora bien: sabemos que el sujeto humano emplea la actividad de su fantasía para satisfacer aquellos deseos que la realidad deja incumplidos. Y así, su fantasía se rebeló contra el conocimiento de (su propia muerte), y creó otro mito en el que la diosa de la muerte quedó sustituida por la diosa del amor o por figuras humanas a ella equiparables. (Vol. 12, p. 307-317).

Nuestro *Lear* es, por la tanto, una de las muestras más bellamente humanas que poeta alguno nos haya dejado sobre el modo como el deseo amoroso vuelve a sus orígenes, los orígenes de la muerte. Cualquiera que haya leído esta gran obra, se estremecerá, una y otra vez, ante la escena en que Lear lleva el cadáver de su amada hija entre sus brazos.

Pero, ¿qué más podemos interpretar de esta relación entre psicoanálisis y literatura; entre Freud y Shakespeare?

FREUD Y LA LECTURA DE SHAKESPEARE

Ahora bien, creo encontrar tres razones de por qué Freud mantuvo tan vivo interés como psicoanalista en la obra de Shakespeare.

La primera de estas razones es ética. Como veremos, es siempre preferible hablar de los fracasos que nos puede deparar la vida si la enfermedad que el destino nos asigna está también incrustada en un personaje que no somos nosotros mismos, y si, de paso, el psicoanalista no tiene que revelarnos las intimidades y las identidades de quienes debe tratar, las cuales pueden ser, valga decirlo, nuestras propias identidades o intimidades. Que todo psicoanalista tenga que asistir él mismo a su propio psicoanálisis es algo que todos damos por descontado, pues sólo quien sabe del dolor, la fuerza y la alegría que causa enfrentar sus propios fantasmas, está autorizado para ayudar a curar a quines, por algún motivo, tienen la necesidad de hablar de sí mismos para familiarizarse con sus propias desgracias, hecho éste que al final siempre trae un despertar jubiloso para recibir al final a esa diosa implacable que Freud llamó la realidad. Y ya que no nos es dado hablar de las personas y de su identidad y que sería bastante vanidad hablar de sí mismos mientras conferenciamos sobre filosofía, literatura y psicoanálisis: la interpretación (¿cuál?), resulta norma de cortesía referir esta o aquella fantasía a cualquiera de los personajes con los que, óigase bien, nos identificamos cuando leemos a un gran poeta, en nuestro caso, cuando leemos algunas obras de Shakespeare. Esta es pues una de las razones que posiblemente impulsó a Freud a explicarnos sus concepciones de la vida desde la caracterización de los personajes de algunas obras del corpus shakesperiano, concepción de la vida que pasa por la manera como enfrentamos nuestros fantasmas, la manera como sucumbimos ante ellos o la manera de salir airosos en su combate. Como se puede entender con facilidad, es también mucho más económico leer un libro que ir al psicoanalista, por mucho que la cura con el psicoanalista real esté más garantizada que si leemos a un gran poeta. Por lo demás, tampoco debe olvidarse que al poeta, justo por ser eso, un poeta, le es dado decir todo aquello que nuestra vergüenza jamás nos permitiría revelar, siempre que sean la belleza, la estructura y el contenido de lo que dice algo sublime para la delicadeza del gusto.

Si quisiéramos tomar un caso particular para ver cómo opera la ética en el psicoanálisis, baste sólo con apreciar una de las enfermedades más crueles que le puede suceder a un ser humano (e incluyamos aquí, como lo hace Freud, a Hamlet): me refiero a la melancolía. Tomada en su integridad y no por su rasgo específico, sabemos que el melancólico sufre como el que más de los seres humanos. Su situación es ésta: sentimiento personal de insignificancia, dependencia afectiva, falta de sinceridad, desfallecimiento ante la vida, insomnio, repulsa hacia el alimento; valga decir, lo que hoy se engloba en esa mágica pero a veces vacía palabra llamada “depresión”. Pero más que todo eso, el melancólico siente un

gran reproche moral contra sí mismo: él no vale nada, es insignificante, indigno; en fin, la conciencia moral haciendo añicos contra el “yo”: Ya lo decía Freud en el texto de la referencia: en la melancolía el yo se ha vuelto contra sí mismo.

¿Y qué si descubrimos que el melancólico deriva su placer de este odio contra sí mismo? ¿Qué si llegamos a descubrir que las faltas que se imputa son faltas que debían imputarse a otro pero que no logra porque no es capaz de llevar a cabo el duelo? El psicoanalista sabe que el melancólico no miente; aunque sabe que su historia no es verdadera. ¿Se lo dirá al paciente?

Pero como el psicoanálisis se hace también literatura, a nosotros, lectores de Shakespeare, nos queda un camino erótico: descargar en Hamlet o en Lady Macbeth nuestra tendencia a la melancolía, aprender de ella, gozarla como externa a nosotros y no tener que hablar de quienes padecen esta terrible enfermedad: es cuestión de ética.

Y con esto llegamos a la que podríamos decir es la segunda razón por la cual Freud se interesó en la obra de Shakespeare.

En efecto, los personajes con los que cruzamos nuestros diálogos, trátense de Macbeth, Ricardo III o Lear, son personajes que, al ser relatados por el poeta, nos producen la tranquilidad de que no se trata de nada inverosímil aquello que de ellos se cuenta al fluir de los actos. Este hecho del desarrollo de los personajes también ha llamado la atención de autores como Harold Bloom y Wilson Knight. Para nuestro caso, deviene de interés comprender que, aunque se trate de personajes que repugnan al sentido mismo si sus historias fueran contadas a secas, estas historias dentro de las cuales ellos mismos se desarrollan son, para nosotros los lectores de la obra poética, comprensibles dentro de la misma narración. A Macbeth, por ejemplo, lo vemos asesinando cruelmente una y otra vez, pero lo comprendemos por una sencilla razón: sus fantasías son también las nuestras, y, además, nadie está exento de que tres brujas le roben a uno su alma con alguna supuesta promesa de hacernos Duques, Reyes o Príncipes. No hay pues nada de escandaloso en el relato de la vida de Macbeth, pues se hace bello aquello que se relata si, al decir del relato, nuestra familiaridad con esas fuerzas ocultas van haciendo su despliegue de manera natural. En este sentido, el poeta ha creado a sus personajes y los ha puesto al límite en relación con sus deseos, al límite que sobrepasado lleva a la locura, pero nada de eso lo ha hecho sin que nosotros, los lectores, sintamos que este personaje no es un hombre de carne y hueso, y pensando más bien que se trata de personajes verosímiles.

La tercera razón de este vivo interés estuvo seguramente ligada a uno de los objetivos del psicoanálisis, valga decir, provocar la expresión libre de nuestros sentimientos con la ayuda de la palabra. Es verdad que leer no es lo mismo que escucharse, pero, como bien puede desprenderse de la lectura de algunos textos de Freud,

podemos llegar, como mínimo, a considerar que no son grandes las desgracias que nos trae la vida, y, sobre todo, que no es para nada recomendable asistir a la tragedia de los personajes del teatro para asestar contra ellos nuestra crítica moral. Así, el poeta no sólo nos ha dado ejemplos verosímiles de la naturaleza humana, sino que, además, nos ha enseñado a valorar a sus personajes, a sentirlos como propios y en nuestra propia sangre, pues se burla de las cicatrices ajenas quien no ha padecido una desgracia. Y para que veamos como los poetas nos llegan a lo más profundo del alma humana, examinemos ahora las relaciones entre el poetizar y los sueños diurnos.

“EL POETA Y LA FANTASÍA”

“¿De dónde sacan los poetas sus temas, cómo llegan a conmovernos con ellos y cómo logran despertar emociones en nosotros que no creíamos tener?” Con estas preguntas inaugura Freud su conferencia de 1911 titulada el “Poeta y la Fantasía”. Allí nos dice Freud que si preguntáramos a los poetas sobre el origen de sus temas, ellos mismos no sabrían respondernos a tamaña pregunta. Pero Freud, inquieto por los temas del alma humana, no podía dejar pasar por alto las bellas descripciones a las que llega el poeta cuando crea sus personajes. Más aún, encontró, como ya hemos visto, que mucho de esos personajes le servían para ejemplificar algunos de los caracteres encontrados por él en la labor analítica, cuando no algunos de los padecimientos hallados en sus pacientes. Me interesan de esta conferencia de Freud una de sus tesis:

Toda fantasía tiene su origen en los juegos de infancia.

Freud encontró en el juego infantil una de las formas básicas como el niño se anida en el placer. Como sabemos, los niños dispensan gran cantidad de su actividad anímica en el juego, actividad que se toman muy en serio y sobre la cual descargan buena parte de sus energías. Esta actividad alucinatoria del niño, (que bien puede llamársele así), tiene por lo menos tres características: la primera de ellas es que el juego infantil se realiza sobre objetos materiales, es decir, objetos del mundo real. La segunda es que no hay, en la conciencia del niño, ningún motivo de vergüenza ante los adultos por desplegar ante ellos sus juegos. Incluso, los adultos pueden llegar a ser parte de ese mundo imaginario de los niños y entrar como reales imaginarios a cumplir roles que el niño impone en su juego. La tercera de estas características es que el niño toma muy en serio su juego, es decir, que guarda una gran esperanza en ellos, o mejor, que en esos juegos él ve realizados sus grandes deseos. Unidas estas tres características puede decirse lo siguiente: no hay para el niño, dada la concreción del juego en el mundo real, nada que se le oponga a la realización de sus deseos, y nada que lo avergüence de la manera como él consigue a plenitud realizar esos mismos deseos.

Ahora bien: ya hemos dicho que los seres humanos no abandonamos los placeres

después de saborear sus mieles. Pero, entonces, ¿qué ha pasado en ese tránsito de la vida del niño a la vida adulta? La respuesta de Freud es bastante ingeniosa: allí donde hemos claudicado el juego, hemos puesto de sustituto la fantasía. En otra palabras, la fantasía es al adulto lo que el juego es al niño. Las diferencias, claro está, saltan a la vista.

En primer lugar, queda claro, y así nos lo deja ver Freud, que nuestras fantasías no gozan de ese carácter público del que sí hace gala el juego de los infantes. Nuestras fantasías son privadas, mientras que el juego infantil no. Creo que aquí bien podemos servirnos, de paso, de una de las características que George Bataille atinó encontrar en la literatura, a la postre una de las más finas expresiones de la fantasía humana.

Dice Bataille que la letra del poeta es la única que puede decirlo todo, y de ahí el peligro que encarna, según él, la creación literaria. No obstante, la literatura es “la expresión de “aquellos en quienes los valores éticos están más profundamente anclados””. (Bataille, p. 29).

Mas, ¿a quién se dirige el poeta sino y tan sólo al individuo, y nunca jamás a las multitudes? Según Bataille, no hay que olvidar que la literatura (habla naturalmente de la literatura que no es de consumo), no tiene las pretensiones de la razón instrumental, es decir, no intenta comunicar la forma como los seres humanos deben vivir en armonía en atención a los intereses de la colectividad. El principio y fin de la literatura no es pues la razón, aunque, claro está, tenga que habérselas con ella, y casi que enfrentarla.

La literatura no puede asumir la tarea de ordenar la necesidad colectiva. No le interesa concluir: “lo que yo he dicho nos compromete al respeto fundamental de las leyes de la ciudad”; o como hace el cristianismo: “lo que yo he dicho nos compromete a seguir el camino del bien”. (Bataille, 1977:29).

No es extraño encontrar entonces, por este camino, que nuestro juego preferido puede estar anclado en el disfrute de las fantasías del poeta. Él nos ofrece un camino para este deleite, un camino que nos augura grandes felicidades, pero que, también, nos permite aprender de las grandes tragedias de la vida. Con todo, siguen siendo las fantasías de los adultos, que ahora se sirven de los ensueños del poeta, asuntos de la más completa privacidad.

También, y en segundo lugar, a diferencia de los mancebos que se deleitan con el juego y dirigen todos sus esfuerzos al acoplamiento del mundo real a sus deseos, con los adultos pasa que es la realidad la que tiene que acoplarse a las exigencias de la vida, o la vida a las exigencias de la realidad. Pero, como ya hemos dicho, un

gran disgusto contra las imposiciones y exigencias de la realidad puede provocar un estado de fastidio y repulsión contra la realidad misma, como en Ricardo III, según ya hemos visto. Si agregamos a esto que los seres humanos jamás abandonamos el mundo del placer, la pregunta que nos agobia es entonces: ¿por qué hemos de renunciar a los juegos que tantas alegrías nos depararon en la infancia? La repuesta es sencilla: porque las exigencias de la realidad así lo reclaman. Sin embargo, queda una salida: aquella que Freud llamó los sueños diurnos del poeta.

La tercera diferencia entre los juegos del niño y las fantasías del adulto ya la hemos mencionado: no hay en el niño ningún asomo de conciencia moral en relación con sus juegos; la conciencia moral, así, a secas, es propia de los adultos, y es él el que enseña al niño a incluirla como condición para su desenvolvimiento en la realidad. Nuestras fantasías son secretas, privadas, como la literatura, y en la más de las ocasiones con los ingredientes de aquello que bien podríamos llamar “la gran vergüenza”. ¿Qué nos ha dejado entre manos el poeta? Nada más y nada menos que las líneas de su fantasía, las mismas líneas que nos permiten leer y releer a sus personajes y, a través de ellos, leer y releer en el libro de la vida.

Encontramos por este camino la respuesta de Freud a uno de los interrogantes de su conferencia de 1911: ¿de dónde sacan los poetas sus temas? Respuesta: de la inconformidad del poeta con la realidad, o mejor, del deseo del poeta de llevarnos de nuevo a los placeres de la infancia.

¿Cómo logra conmovernos el poeta? Creo que esta pregunta, ya matizada de algún modo páginas atrás, queda mejor aclarada cuando, en un tono bastante personal, Freud no regala su interpretación de *Ricardo III*, personaje con el que hemos iniciado estas páginas que ya terminan. Dice Freud:

Y ahora sentimos que nosotros mismos podríamos volvernos como Ricardo, y en pequeña medida ya estamos dispuestos a hacerlo. ¿Por qué la naturaleza no nos ha agraciado con los dorados bucles de Balder, la fortaleza de Sigfrido, la frente levantada del genio o el noble perfil del aristócrata? Eso de ser hermosos y distinguidos lo haríamos tan bien como todos aquellos a quienes ahora tenemos que envidiar. (Vol. 14, p. 322).

BIBLIOGRAFÍA

BATAILLE, Georges. *La literatura y el mal*. Taurus. Madrid: 1977. Traducción de Lourdes Ortiz y prólogo de Rafael Conte.

KNIGHT, Wilson, “*Macbeth* y la metafísica del mal”. En: *Shakespeare y sus tragedias. La rueda del fuego*. Fondo de Cultura Económica. México: 1979. Traducción de Juan José Utrilla. Título original: *The Wheel of Fire. Interpretations of Shakesperian Tragedy*.

FREUD, Sigmund: Obras completas, “El poeta y la fantasía”, Volumen VII, Amorrortu, Bs. As., 1979.

_____: Obras completas, “El motivo de la eleccion del cofre”. Volumen XII. Amorrortu editores. Bs. As., 1979.

_____: “Duelo y melancolía”, Obras Completas, Volumen XIV, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1979.

_____: “Los excepcionales”, Obras Completas, Volumen XIV, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1979.

_____: “Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo analítico”. Volumen XIV, Amorrortu Editores. Buenos Aires, 1979.

_____: “Los que fracasan cuando triunfan” Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo analítico”.Vol. XIV, Amorrortu Editores. Buenos Aires, 1979.

SHAKESPERARE, William. *Macbeth*. Ediciones Cátedra. Madrid: 2001. Edición y traducción del Instituto Shakespeare dirigidas por Manuel Ángel Canajero Dionís-Bayer. Con versión definitiva de Manuel Ángel Canajero Dionís-Bayer y Jenaro Talens.

_____: *Rey Lear*. Ediciones Cátedra. Madrid: 2000. Edición y traducción del Instituto Shakespeare dirigidas por Manuel Ángel Canajero Dionís-Bayer. Con versión definitiva de Manuel Ángel Canajero Dionís-Bayer y Jenaro Talens.

_____: *Otelo*. Ediciones Cátedra. Madrid: 2000. Edición y traducción del Instituto Shakespeare dirigidas por Manuel Ángel Canajero Dionís-Bayer. Con versión definitiva de Manuel Ángel Canajero Dionís-Bayer y Jenaro Talens.

_____ *Hamlet*. Ediciones Cátedra. Madrid: 2006. Edición y traducción del Instituto Shakespeare dirigidas por Manuel Ángel Canajero Dionís-Bayer. Con versión definitiva de Manuel Ángel Canajero Dionís-Bayer y Jenaro Talens.

_____ *Ricardo tercero*. Ediciones Edaf. Madrid: 1997. Prólogo de Antonio Ballesteros y traducción de G. Macpherson.